

borodin
string quartet

Ludmilla Berlinsky

Schnittke

String Quartet No.3

Piano Quintet

Mahler/Schnittke:

Piano Quartet



SCHNITTKE
String Quartet No. 3
Streichquartett Nr. 3 · Quatuor à cordes no 3

- | | |
|---|----------------|
| 1 | Andante (5:56) |
| 2 | Agitato (8:13) |
| 3 | Pesante (8:14) |

MAHLER/
SCHNITTKE
Piano Quartet
Klavierquartett · Quatuor à piano

- | | |
|---|-----------------|
| 4 | Allegro (11:29) |
| 5 | Scherzo (6:11) |

SCHNITTKE
Piano Quintet
Klavierquintett · Quintette à piano

- | | |
|----|---------------------------|
| 6 | Moderato (6:04) |
| 7 | In Tempo di Valse (5:20) |
| 8 | Andante (5:39) |
| 9 | Lento (4:15) |
| 10 | Moderato pastorale (4:10) |

Borodin String Quartet
Ludmilla Berlinsky piano · Klavier

TT 66:00

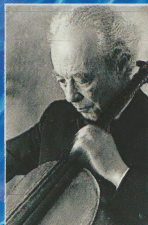


0 7567-91436-2 4

 VC 7 91436-2
 D: 261 609
 PM 518

 Booklet in English
 Mit deutscher Textbeilage
 Notes en français


 © 1991 Original sound recordings made
 by Virgin Classics Limited
 © 1991 Virgin Classics Limited
 Printed in Germany/Imprimé en
 Allemagne
 VIRGIN CLASSICS LIMITED,
 LONDON, ENGLAND



VC 7 91436-2



**ALFRED
SCHNITTKE**

b.1934

String Quartet No. 3

Streichquartett Nr. 3 · Quatuor à cordes no 3

- 1 Andante (5:56)
- 2 Agitato (8:13)
- 3 Pesante (8:14)

Mahler/Schnittke

Piano Quartet in A minor

Klavierquartett in a-Moll · Quatuor à piano en la mineur

- 4 Allegro (11:29)
- 5 Scherzo (6:11)

Piano Quintet

Klavierquintett · Quintette à piano

- 6 Moderato (6:04)
- 7 In tempo di valse (5:20)
- 8 Andante (5:39)
- 9 Lento (4:15)
- 10 Moderato pastorale (4:10)

TT 66:00

Borodin String Quartet

Mikhail Kopelman violin

Andrei Abramenkov violin

Dmitri Shebalin viola

Valentin Berlinsky cello

Ludmilla Berlinsky piano · Klavier

Producer's note In the final bars of the last movement of the Piano Quintet, the strings play sustained chords above a cyclical motif in the piano. For this recording, after discussions with the composer, and with his approval, the Borodin Quartet plays one complete cycle extra to the printed score.

**Anmerkung des
Produzenten** Im letzten Satz des Klavierquintetts sind für die Schlußakte ausgehaltene Akkorde der Streicher über einem zyklischen Motiv des Klaviers vorgesehen. Nach Absprache und mit Zustimmung des Komponisten spielt das Borodin Quartet bei dieser Einspielung zusätzlich zur Vorlage in der Partitur einen weiteren vollständigen Zyklus.

**Note du Directeur
Artistique** Dans les mesures finales du dernier mouvement du Klavierquintett, les instruments à cordes jouent des accords soutenus qui s'élèvent au-dessus d'un motif cyclique, interprété au piano. A l'occasion de cet enregistrement, après en avoir discuté avec le compositeur et avoir obtenu son approbation, le quatuor Borodin exécute un cycle complet en sus de ce qui figure sur la partition imprimée.



Alfred Schnittke:
Chamber Music

Although we base our choice of listening on its musical style, all too often we take it for granted. Our attitude is reflected in the layout of a typical record shop. There might be Country and Western in the basement, Rock on the ground floor and Classical on the first. As consumers we know exactly where our favourite music is located — even making such fine distinctions as between modern or original instrument performances of baroque, classical and romantic music. But we rarely consider the possibility of moving up or down, and even a crossover in the same section is unlikely unless we wander into unfamiliar territory, or are genuinely inspired to explore new repertoire. It is precisely this exclusivity of styles within the realm of classical music that Alfred Schnittke deliberately questions and confronts.

Russia's foremost living composer, Schnittke has, over the years, evolved a personal 'polystylism' which allows him to mix diverse historical idioms and quotations from other composers to extraordinary dramatic effect within an individual work. At the same time he retains his own highly individual musical voice. The extent of his success can be measured in the three works on this disk: the Third String Quartet of 1983, drawing together four centuries of musical manners through an encompassing motivic unity, the Piano Quintet of 1972-6, laden with tragic pathos, and the 1988 Piano Quartet, which concludes the unfinished thoughts of a nineteenth-century composer through a late-Romantic compositional sensibility.

The secret of Schnittke's unique blend of past and present lies both in his personal situation as a composer and in the general condition of an artist struggling for sincerity and originality of expression in what was, until recently, the restrictive atmosphere of soviet Russia. Born in 1934 of a German father and Jewish mother, he was a child under Stalin, young

during the Khrushchev thaw, and grew to middle age in the bleak and interminable Brezhnev years. He was fortunate to be at the Moscow Conservatoire in the 1960s when, for a brief period, works by Schoenberg, Hindemith, Berg and Webern were available, as well as music by moderns such as Boulez and Stockhausen. He was also fortunate, though in a different way, that part of his childhood was spent in Vienna, where his father worked as a journalist. In that city of the classics he glimpsed the freedoms of Western culture, yet was pained by the enlightenment, for he could no more 'belong' to the traditions of Austro-Germanic music than he could identify with the shallow Russian nationalism then favoured in his homeland. As Schnittke himself has remarked, being a Russian composer remains for him no easy matter, but is fraught with imponderable contradictions and paradoxes arising from his rootlessness and alienation.

A similar sense of estrangement haunts the music of another remarkable twentieth-century 'polystylist' — Gustav Mahler. Dmitri Shostakovich, attempting to express negative emotions at a time when Soviet art could countenance only the optimistic and blatantly unambiguous, had found Mahler's potent mixture of nostalgia, irony and bathos an essential model in his own fifth, sixth and tenth symphonies. Schnittke, temperamentally akin to both composers, takes their example a stage further by widening his range of reference and quotation to include the music of other composers and a plethora of historical idioms, and by adopting Shostakovich's preference for multi-movement compositions cyclically unified by recurring themes.

All these features are to be found in the Third String Quartet, a perfect example of Schnittke's mature art. It opens with a particularly bold, yet enigmatic choice of quotations: a soft cadential sigh from the *Stabat*

Mater of Lassus, then the main theme of Beethoven's *Grosse Fuge*, and finally the personal musical monogram of Shostakovich himself, D, E flat, C and B natural, played by the first violin. Transposed, it also happens to be the first four notes of Beethoven's fugal subject. So there is here, perhaps, not only a homage to these masters of the quartet idiom, but also an example of musical wit that implies an opposition of their shared tonal chromaticism with the pre-tonal simplicities of Lassus. This suspicion is born out in the final pages of the piece, where the turn figure of the latter is gradually incorporated into the overall chromaticism in an act of synthesis. In between, there is a brisk, Beethovenian scherzo that rises to a passionate climax before subsiding into the concluding *pesante* with a sonorous chordal theme from the first movement. This being Schnittke however, other themes from preceding movements also recur, but the overall feeling is of transfiguration as the modal and chromatic elements are reconciled.

Begun nine years earlier than the quartet, Schnittke's Piano Quintet is amongst the most 'Russian' of his works, though this quality has more to do with the influence of Shostakovich's own melancholy Piano Quintet of 1940 (itself a landmark of Soviet chamber music) rather than any use of liturgical or ethnic material. Dedicated to the memory of the composer's mother, the work's five short movements are stark, direct statements where constant transformation of the opening phrase at last leads the music from a dark, impenetrable chromaticism into a world of light. Characteristically, however, this is no easy journey.

In the second movement, allusions to a gentle nineteenth-century waltz are curdled by more frenetic twentieth-century associations. Throughout the piece there is an emphasis on extremes, on 'the dangerous edge of things' where conflict may be between sound and

silence, between the equal temperament and triadic harmony of the piano and the micro-intervals of the strings, or the relentless, bell-like chiming at the extremes of the keyboard, and dense tone clusters from the quartet. In a very Russian way there is no compromise between these elements, only stasis, until the soothing finale. Here, the motto theme is consoled by a gentle piano ostinato, simply the notes of the harmonic series, and dies away to a conclusion of hard-won serenity.

The composer's polystylism takes an unusual direction in the Piano Quartet of 1988, where the problem was to provide a sequel to one of Mahler's earliest surviving works. What survives of Mahler's piece in complete form is a leisurely, if somewhat anonymous sonata movement in A minor for strings and piano, dating from 1877 and immediately predating *Das klagende Lied*. Schnittke's task was to realise, from a handful of surviving sketches, the unwritten scherzo that was to follow.

Instead of attempting pastiche however, he chose the radical course of working-out the sketches for the second movement within a late-twentieth century idiom, creating a driving moto perpetuo of cross-rhythms, string clusters and harsh glissandi. Alive with tremendous energy, the music spills over into a statement of Mahler's surviving theme for this movement, but heard as if in a dream.

The manner in which the ending is left open, as if to acknowledge the unsatisfactory nature of any possible conclusion neatly symbolises Schnittke's questioning of conventional concepts of musical history. This also sounds surprisingly close to a post-modern position, to our *fin-de-siècle* relativism and cultural plurality. Yet Schnittke's uniqueness is that he has arrived at such a point not from theorising, but from inner necessity. Therein lies the strength of his syntheses and the forcefulness of his utterance — and ultimately, his significance for audiences today.

The **Borodin String Quartet**, formed in 1946, and in its present form since 1974, has long been established as one of the world's great chamber ensembles. The members of the Quartet, all graduates of the Moscow Conservatoire, have for many years been associated closely with the outstanding Soviet musicians of their day, including Sviatoslav Richter, David Oistrakh and Natalia Gutman. Whilst the Quartet is naturally closely identified with Russian music, and has premiered works by a number of contemporaries, including Shostakovich, Prokofiev and Schnittke, its repertoire as a whole takes in more than two centuries of music for string quartet, and audiences throughout the world have come to regard its performances of the central repertory as definitive. In November 1990, the Borodin String Quartet began a two-year period as Artists-in-Residence at Aldeburgh.

Born in Moscow in 1960, **Ludmilla Berlinsky** received her Diploma from the Gnossine School as a pupil of Professor Kantor and from the Moscow Conservatoire where she studied with Professor Vaskressenskyi.

In 1989, with the Leningrad-Moscow Quintet she won the Grand Prix and the three special prizes (including the prize for the best pianist in the competition) at the Chamber Ensembles Competition in Florence.

As a soloist with various ensembles, her performances have taken her to France, Portugal, Hungary, Japan, Germany and Italy, performing with numerous artists including Sviatoslav Richter, Yuri Bashmet, Alexander Rudin and the Borodin Quartet.

Andrei Abramnikov
Jonathan Weaver



Alfred Schnittke: Obwohl wir die Musik, die wir uns anhören, nach ihrem musikalischen Stil auswählen, nehmen wir dies allzu oft als gegeben hin. Unsere **Kammermusik** Einstellung spiegelt sich in der Gestaltung des typischen Plattengeschäfts. Dort könnte Country & Western im Tiefparterre untergebracht sein, Rockmusik im Erdgeschoß und klassische Musik im ersten Stock. Als Konsumenten wissen wir genau, wo unsere Lieblingsmusik zu finden ist — wir machen sogar feine Unterschiede, zum Beispiel die zwischen Aufnahmen mit modernen oder Originalinstrumenten von Musik des Barock, der Klassik oder der Romantik. Doch ziehen wir kaum je in Betracht, eine Treppe höher oder tiefer zu gehen, und selbst Grenzüberschreitungen innerhalb einer Abteilung kommen selten vor, es sei denn, wir würden uns auf fremdes Terrain verirren oder hätten uns ernsthaft anregen lassen, ein neues Repertoire zu erkunden. Eben diesem gegenseitigen Ausschluß der Stilrichtungen im Bereich der klassischen Musik widersetzt und stellt sich Alfred Schnittke.

Als Rußlands bedeutendster lebender Komponist hat Schnittke mit den Jahren einen persönlichen "Polystilismus" entwickelt, der es ihm erlaubt, innerhalb eines einzelnen Werks verschiedenartige historische Ausdrucksformen und Zitate anderer Komponisten mit außergewöhnlich dramatischem Effekt zu mischen. Gleichzeitig behält er seine eigene höchst individuelle musikalische Ausdrucksweise bei. Wie gut ihm dies gelingt, läßt sich an den drei Werken dieser Einspielung ermaßen: dem 3. Streichquartett von 1983, das mittels einer übergreifenden motivischen Einheit vier Jahrhunderte musikalischer Konventionen zusammenführt, dem Klavierquintett von 1972-76, das mit tragischem Pathos befrachtet ist, und dem Klavierquartett von 1988, das die unvollendeten Gedanken eines Komponisten des 19. Jahrhunderts mit

spätromantischer kompositorischer Sensibilität zum Abschluß bringt.

Das Geheimnis von Schnittkes einmaliger Mischung aus Vergangenheit und Gegenwart liegt sowohl in seiner persönlichen Situation als Komponist als auch in der allgemeinen Befindlichkeit eines Künstlers begründet, der in der bis vor kurzem noch restriktiven Atmosphäre des Sowjetstaats um Lauterkeit und Originalität des Ausdrucks ringt. 1934 als Sohn eines deutschen Vaters und einer jüdischen Mutter geboren, lebte er als Kind unter Stalin, verbrachte seine Jugend im politischen Tauwetter der Chruschtschow-Ära und reifte während der öden, scheinbar endlosen Breschnew-Jahre zum Mann mittleren Alters. Er hatte das Glück, während der 60er Jahre das Moskauer Konservatorium zu besuchen, als dort vorübergehend Werke von Schönberg, Hindemith, Berg und Webern verfügbar waren, außerdem Musik moderner Komponisten wie Boulez und Stockhausen. In anderer Hinsicht hatte er das Glück, Teile seiner Kindheit in Wien zu erleben, wo sein Vater als Journalist tätig war. In jener Stadt der Klassik gewann er Einblick in die Freiheiten westlicher Kultur, empfand diese Erkenntnis jedoch als schmerzlich, da er sich den Traditionen österreichisch-deutscher Musik ebensowenig "zugehörig" fühlen konnte, wie er sich mit dem seichten russischen Nationalismus identifizieren konnte, der damals in seinem Heimatland gepflegt wurde. Nach Schnittkes eigener Aussage ist es für ihn auch weiterhin kein Leichtes, ein russischer Komponist zu sein, sondern mit unberechenbaren Widersprüchen und Widersinnigkeiten behaftet, die seiner Entwurzelung und Entfremdung entspringen.

Ein ähnliches Gefühl der Entfremdung durchzieht die Musik eines anderen "Polystilisten" des 20. Jahrhunderts — gemeint ist Gustav Mahler. Dmitri Schostakowitsch hatte beim Versuch, negative Emotionen in einer Zeit darzustellen, als sowjetische Kunst nur das Optimistische, offen-

kundig Unzweideutige gutheißen konnte, in Mahlers potenter Mischung aus Nostalgie, Ironie und gebrochenem Pathos ein unverzichtbares Vorbild seiner eigenen fünften, sechsten und zehnten Sinfonie gefunden. Schnittke, vom Temperament her beiden Komponisten verwandt, führt ihr Exempel einen Schritt weiter, indem er sein Bezugs- und Zitatensfeld auf die Musik anderer Komponisten und eine Fülle historischer Ausdrucksformen ausdehnt, und indem er Schostakowitschs Vorliebe für mehrsätzliche, durch wiederkehrende Themen zyklisch vereinheitlichte Kompositionen übernimmt.

All diese Merkmale finden sich im 3. Streichquartett, einem perfekten Beispiel für Schnittkes Kunst der Reifezeit. Es beginnt mit einer besonders kühnen, aber rätselhaften Auswahl von Zitaten: einem leisen kadenzartigen Seufzen aus dem *Stabat Mater* von Orlando di Lasso, dann dem Hauptthema von Beethovens *Grosser Fuge* und schließlich dem persönlichen musikalischen Monogramm Schostakowitschs aus D, Es, C und H, von der ersten Violine gespielt. Transponiert ist es außerdem zufällig identisch mit den ersten vier Noten von Beethovens Fugensubjekt. Somit haben wir es hier wohl nicht nur mit einer Huldigung an diese Meister der Quartettform zu tun, sondern auch mit einem Beispiel musikalischen Scharfsinns, das einen Gegensatz zwischen der ihnen gemeinsamen tonalen Chromatik und der prätonalen Schlichtheit Orlando di Lassos impliziert. Dieser Verdacht bestätigt sich auf den letzten Seiten des Werks, wo Lassos Doppelschlagfiguration in einem Akt der Synthese allmählich in die Gesamtchromatik eingegliedert wird. Dazwischen erklingt ein forsches Scherzo im Stile Beethovens, das einen leidenschaftlichen Höhepunkt ansteuert, ehe es in das abschließende Pesante mit einem sonoren akkordischen Thema aus dem ersten Satz abgleitet. Daneben treten, typisch für Schnittke, noch

andere Themen aus vorangegangenen Sätzen erneut auf, aber die Wirkung insgesamt ist die der Verklärung, je mehr die modalen und chromatischen Elemente versöhnt werden.

Das Klavierquintett, das Schnittke neun Jahre vor dem Quartett in Angriff nahm, gehört zu den "russischsten" seiner Werke, obwohl diese Besonderheit eher auf den Einfluß von Schostakowitschs melancholischem Klavierquintett von 1940 (einem musikalischen Wendepunkt sowjetischer Kammermusik) zurückzuführen ist als auf die Verwendung liturgischer oder ethnischer Vorlagen. Die fünf kurzen Sätze des Werks, das dem Gedenken der Mutter des Komponisten gewidmet ist, sind sachlich direkte Aussagen, innerhalb derer stetige Wandlungen der einleitenden Phrase die Musik am Ende aus dunkler, undurchdringlicher Chromatik in eine Welt des Lichts überführen. Typischerweise stellt sich dies jedoch nicht als bequeme Reise dar.

Im zweiten Satz werden Anspielungen auf einen reizenden Walzer des 19. Jahrhunderts durch hektischere Anklänge an das 20. Jahrhundert gebrochen. Im gesamten Stück liegt die Betonung auf Extremen, auf "gefährlichen Grenzbereichen", wo sich Konflikte zwischen Klang und Stille, zwischen dem gelassenen Temperament, der triadischen Harmonik des Klaviers und den Mikrointervallen der Streicher ergeben können, oder zwischen den durchdringenden Glockenklängen am oberen bzw. unteren Ende der Klaviatur und den dichten Tonkomplexen des Quartetts. Auf ganz und gar russische Weise kommt es zwischen diesen Elementen zu keinen Kompromissen, sondern sie stauen sich bis zum lindernden Finale. Dort wird das Hauptmotiv durch ein sanftes Klavierostinato getröstet, das schlicht die Noten der harmonischen Reihe verwendet und in hart errungener Gemütsruhe ausklingt.

Die Stilvielfalt des Komponisten schlägt eine ungewöhnliche Rich-

tion ein im Klavierquartett von 1888, das sich dem Problem stellt, eine Fortsetzung zu einem der frühesten erhaltenen Werke Mahlers zu schaffen. Von Mahlers Komposition vollständig überdauert hat ein gemächlicher, aber irgendwie unpersönlicher Sonatensatz in a-Moll für Streicher und Klavier aus dem Jahr 1877, also aus der Zeit unmittelbar vor der Kantate *Das klagende Lied*. Schnittke hat es sich zur Aufgabe gemacht, nach einer Handvoll erhaltener Skizzen das ungeschriebene Scherzo zu verwirklichen, das anschließend vorgesehen war.

Doch statt sich an Pastiche zu versuchen, wählte er das radikale Verfahren, die Skizzen zum zweiten Satz unter Verwendung von Ausdrucksformen des späten 20. Jahrhunderts auszuarbeiten, indem er ein drängendes *Moto perpetuo* aus überlagernden Rhythmen, Toncluster der Streicher und schroffen Glissandi erzeugte. Mit ungeheurer Energie geladen, ergießt sich die Musik sodann in eine Darbietung von Mahlers erhaltenem Thema des Satzes, die sich jedoch wie im Traum anhört.

Die Art und Weise, in der das Ende offengelassen wird, wie um die unbefriedigende Natur eines jedes möglichen Abschlusses zu bekräftigen, versinnbildlicht glaubhaft Schnittkes Hinterfragen konventioneller Konzepte der Musikgeschichte. Hier ergeben sich erstaunliche Parallelen zu einer postmodernen Einstellung, zu unserem Relativismus im Sinne des *Fin-de-siècle* und unserem kulturellen Pluralismus. Doch Schnittkes Einmaligkeit beruht darauf, daß er nicht durch Theoretisieren dorthin gelangt ist, sondern auf Grund innerer Notwendigkeit. Darin besteht die Stärke seiner Synthesen, die Eindringlichkeit seiner Aussagen — und letztlich seine Bedeutung für das heutige Publikum.

NICHOLAS WILLIAMS, 1991

Übersetzung Anne Steeb/Bernd Müller

Das 1946 gegründete **Borodin Streichquartett** besteht in seiner jetzigen Besetzung seit 1974 und ist seit langem eines der besten Kammermusikensembles der Welt. Die Mitglieder des Quartetts sind alle Absolventen des Moskauer Konservatoriums und werden seit langem in einem Atemzug mit hervorragenden sowjetischen Musikern wie Swjatoslaw Richter, David Oistrakh und Natalia Gutman genannt. Obwohl das Quartett natürlich eng mit der russischen Musik in Verbindung gebracht wird — es gab Erstaufführungen von Werken einer Anzahl von Zeitgenossen wie Schostakowitsch, Prokofjew und Schnittke — erstreckt sich sein Repertoire insgesamt über mehr als zwei Jahrhunderte der Streichquartettmusik, und für Konzertbesucher aus aller Welt setzt das Hauptrepertoire des Quartetts heute den absoluten Maßstab. Im November 1990 begann das Borodin Streichquartett ein 2jähriges festes Engagement in Aldeburgh.

Ludmilla Berlinsky wurde 1960 in Moskau geboren und erhielt ihr Diplom von der Gnessine-Schule, wo sie von Professor Kantor unterrichtet wurde, sowie vom Moskauer Konservatorium, wo sie bei Professor Waskressenskij studierte.

1989 gewann sie mit dem Leningrad-Moskau-Quintett den Großen Preis und alle drei Sonderpreise (darunter auch den für den besten Pianisten) beim Wettbewerb der Kammerensembles in Florenz.

Als Solistin haben ihre Darbietungen sie mit verschiedenen Ensembles nach Frankreich, Portugal, Ungarn, Japan, Deutschland und Italien geführt, wo sie mit zahlreichen Künstlern und Formationen aufgetreten ist, darunter auch mit Swjatoslaw Richter, Yuri Bashmet, Alexander Rudin und dem Borodin Streichquartett.



Bien que reposant sur la qualité musicale, notre choix d'écoute va trop souvent de soi. Notre comportement se reflète dans la disposition courante d'un magasin de disques dans lequel la musique *country* et *western* se trouveraient au sous-sol, la musique rock au rez-de-chaussée et la musique classique au premier étage. En tant que consommateurs, nous savons exactement localiser notre musique préférée — et faisons même de subtiles distinctions entre exécution sur instruments anciens et modernes de la musique baroque, classique et romantique. Nous n'envisageons, cependant, que rarement la possibilité de changer d'étage ou même de traverser le même rayon à moins de nous trouver en terrain connu ou d'être sincèrement désireux d'explorer un nouveau répertoire. C'est précisément à cette exclusivité des styles dans le domaine de la musique classique qu'Alfred Schnittke s'attaque et qu'il remet délibérément en question.

Compositeur vivant le plus en vue de Russie, Schnittke a, au cours des années, développé un "polystylisme" personnel qui lui permet, en de spectaculaires effets, de mélanger des langages musicaux historiquement divers et d'insérer des citations d'autres musiciens dans une oeuvre tout à fait singulière, tout en maintenant son ton propre et hautement original. On peut constater sa réussite à travers les trois oeuvres enregistrées sur ce disque : le Troisième Quatuor à cordes de 1983, qui réunit quatre siècles de manières musicales à travers une unité thématique générale, le Quintette avec piano de 1972/76, chargé de pathétique tragique, et le Quatuor avec piano de 1988, qui clôt la pensée inachevée d'un compositeur du dix-neuvième siècle à travers la sensibilité musicale contemporaine.

Le secret du croisement unique entre le passé et le présent opéré par Schnittke réside à la fois dans sa position individuelle de compositeur et

Alfred Schnittke :
Musique de
chambre

dans la situation universelle de l'artiste luttant pour l'authenticité et l'originalité d'expression à l'intérieur de ce qu'était, jusqu'à une époque récente, le cadre répressif de la Russie soviétique. Né en 1934, d'un père allemand et d'une mère juive, Schnittke vécut son enfance sous le régime de Staline, son adolescence pendant les années Kroutchev et atteignit l'âge mûr au long des mornes et interminables années Brejnev. Il eut la chance de fréquenter le conservatoire de Moscou pendant la brève période des années 1960 au cours de laquelle les oeuvres de Schoenberg, Hindemith, Berg et Webern ainsi que la musique contemporaine de compositeurs tels que Boulez et Stockhausen y étaient autorisées. Il profita aussi, sur un plan différent, du fait d'avoir passé une partie de son enfance à Vienne où son père travaillait comme journaliste. Dans la cité des musiciens classiques, il entr'aperçut les libertés offertes par la culture de l'Ouest tout en souffrant de cet affranchissement car il ne pouvait pas plus "appartenir" à la tradition musicale austro-germanique que s'identifier à l'étroit nationalisme russe alors en faveur dans son pays. Ainsi qu'il l'a fait remarquer, sa condition de compositeur russe demeure difficile et l'entraîne dans des contradictions et des paradoxes impondérables nés de son manque de racines et de son aliénation.

Un semblable sentiment d'exil habite la musique de Gustav Mahler, autre notable "polystyliste" du vingtième siècle. Dimitri Chostakovitch, dans son effort pour exprimer des émotions négatives alors que l'art soviétique n'admettait qu'optimisme et simplicité voyante, trouva dans l'intense enchevêtrement de nostalgie, d'ironie et de pathétique réalisé par Mahler un modèle à ses propres sixième et dixième symphonies. Schnittke, de par ses affinités avec ces deux musiciens, amplifie leur exemple en élargissant l'éventail de ses références et de ses citations pour y inclure la musique d'autres compositeurs et une quantité de

langages du passé tout en souscrivant à la prédilection de Chostakovitch pour les compositions cycliques en plusieurs mouvements unifiés par la récurrence de leurs thèmes.

On retrouve tous ces traits dans le Troisième Quatuor à cordes, archétype parfait de la maturité artistique de Schnittke. Il débute par une succession audacieuse, quoique énigmatique, de citations : une douce cadence en soupir extraite du *Stabat Mater* de Lassus suivie du thème principal de la *Grande Fugue* de Beethoven puis de la translittération musicale des initiales de Chostakovitch, ré, mi bémol, do, si naturel, jouée par le premier violon, qui, transposée, se révèle aussi correspondre au quatre premières notes du sujet de la fugue de Beethoven. Il y a donc peut-être ici non seulement un hommage à ces deux maîtres du quatuor, mais également une facétie musicale impliquant l'opposition de leur chromatisme tonal commun à la simplicité pré-tonale de Lassus. Cette présomption se confirme dans la synthèse de la dernière page de l'oeuvre où le renversement de la phrase de Lassus est peu à peu incorporé au chromatisme général. Auparavant, le *scherzo* alerte et beethovénien atteint un paroxysme passionné puis s'estompe dans sa conclusion pesante à travers un thème sonore en accords issu du premier mouvement. A la manière de Schnittke, des thèmes des mouvements précédents réapparaissent, mais c'est ici l'impression de transfiguration, due à la réconciliation du chromatisme et de la modalité, qui domine.

Commencé neuf ans avant le quatuor, le Quintette avec piano de Schnittke se place parmi ses oeuvres les plus "russes", bien que cette qualification doive plus à l'influence du Quintette avec piano empreint de mélancolie écrit par Chostakovitch en 1940 (qui marque une étape de la musique de chambre soviétique) qu'à l'emploi de formules liturgiques ou

traditionnelles. Au cours des cinq brefs mouvements résolus et directs de cette oeuvre dédiée à la mère du compositeur, la transformation incessante de la première phrase mène finalement d'un chromatisme sombre et impénétrable à un monde de lumière, selon un itinéraire qui, portant la griffe de Schnittke, ne se déroule pas sans complexité.

Dans le deuxième mouvement, les échos d'une valse légère du dix-neuvième siècle sont figés par des formules trahissant la frénésie du vingtième siècle. Toute l'oeuvre met en relief les extrêmes, "le côté dangereux des choses" où le conflit s'installe entre le son et le silence, entre le tempérament égal et l'harmonie en accords de trois sons du piano et les micro-intervalles des cordes ou encore entre le carillonnement implacable des registres extrêmes du clavier et les *clusters* denses du quatuor. Selon un principe très russe, il ne s'établit aucun compromis entre ces composantes, mais seulement une stase, jusqu'à la consolation apportée par le *finale*. Le thème initial y est soutenu par un doux *ostinato* du piano, constitué simplement des notes de la séquence harmonique, et se fond dans la sérénité durement gagnée de la conclusion.

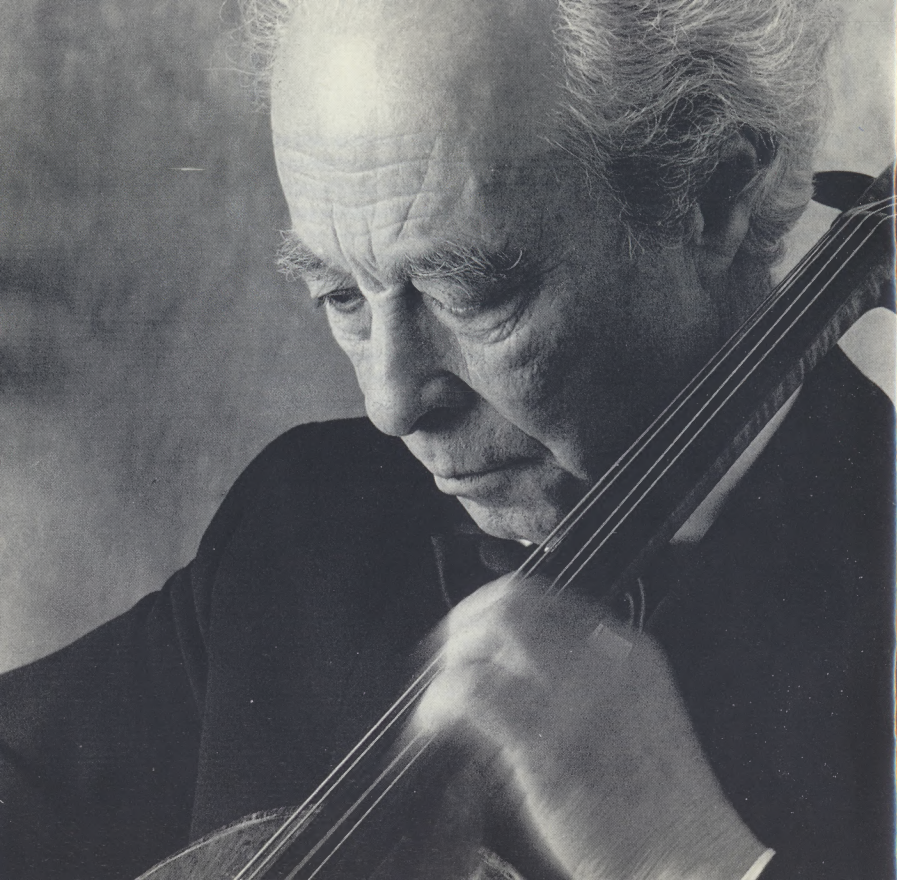
Le polystylisme du compositeur prend une direction inattendue dans le Quatuor avec piano de 1988 dont le but était de donner une suite à l'une des premières oeuvres connues de Mahler. Ce qui reste de l'oeuvre de Mahler, sous forme achevée, consiste en un mouvement de sonate pour cordes et piano en la mineur, paisible et quelque peu impersonnel, remontant à 1877 et immédiatement antérieur à *Das klagende Lied*. L'objectif de Schnittke fut de réaliser, à partir d'une poignée d'esquisses subsistantes, le *scherzo* jamais écrit qui devait suivre.

Néanmoins, plutôt que de s'essayer à un pastiche, Schnittke choisit la solution radicale de travailler les esquisses du second mouvement dans

le style de la fin du vingtième siècle, créant un *moto perpetuo* pressant de rythmes croisés, de *clusters* de cordes et de *glissandi* brusques. D'une énergie vitale formidable, la musique se déverse en une version du thème, destiné par Mahler à ce mouvement, que l'on entend comme dans un rêve.

La manière dont la fin de l'oeuvre reste ouverte, comme pour reconnaître la nature insatisfaisante de toute conclusion possible, symbolise clairement l'interrogation de Schnittke quant aux conceptions conventionnelles de l'histoire de la musique et s'avère étonnamment proche des positions post-modernes, de notre relativisme de fin de siècle et de notre pluralité culturelle. Toutefois, la singularité de Schnittke s'affirme en ce qu'il est parvenu à ce point non pas guidé par la théorie mais par la nécessité intérieure. C'est par là que s'imposent la force des synthèses de Schnittke, la puissance de son expression et, enfin, sa signification pour les auditeurs d'aujourd'hui.

NICHOLAS WILLIAMS, 1991
Traduction Agnès Ausseur



Le **Quatuor à cordes Borodine**, constitué en 1946 et existant sous sa forme actuelle depuis 1974, est considéré depuis longtemps comme l'un des meilleurs ensembles de musique de chambre du monde. Les membres du Quatuor, qui sont tous diplômés du Conservatoire de Moscou, ont eu des rapports étroits avec les grands musiciens soviétiques de leur époque, y compris Sviatoslav Richter, David Oïstrakh et Natalia Gutman. Le Quatuor se spécialise naturellement dans la musique russe et a présenté en première audition les oeuvres de nombreux compositeurs contemporains, dont Chostakovitch, Prokofiev et Schnittke, mais son répertoire embrasse plus de deux siècles de musique pour le quatuor à cordes et le public mondial considère maintenant son interprétation des classiques comme faisant autorité. En novembre 1990, le Quatuor à cordes Borodine devint 'artistes résidents' d'Aldeburgh pour une période de deux années.

Ludmilla Berlinsky, née à Moscou en 1960, est diplômée de l'Ecole Gnessine où elle fut l'élève du Professeur Kantor et du Conservatoire de Moscou où elle suivit l'enseignement du Professeur Vaskressenskyi.

En 1989, en compagnie du Quintette de Leningrad et Moscou, elle remporta le Grand Prix et les trois prix spéciaux (dont celui du meilleur pianiste) du concours des ensembles de musique de chambre de Florence.

Elle se produisit en tant que soliste avec plusieurs ensembles en France, au Portugal, en Hongrie, au Japon, en Allemagne et en Italie, et aux côtés de nombreux artistes et formations comprenant Sviatoslav Richter, Yuri Bashmet, Alexandre Rudin et le Quatuor Borodine.

Producer/Balance engineer · Aufnahmeleiter/Toningenieur
Directeur artistique/Ingénieur du son: **Tryggvi Tryggvason**
Executive producer · Produzent · Directeur: **Simon Foster**
Recording · Aufnahme · Enregistrement: **St Jude's Church, Hampstead,
London ; February & June 1990**
Editing and post-production: **Marian Freeman (Modus Music)**
Cover · Couverture: **Image by Andy Rumball**
Design · Maquette: **The Third Man**

Piano supplied by Steinway & Sons

Publisher: Boosey & Hawkes Music Publishers Limited, London

© 1991 Original sound recordings made by Virgin Classics Limited

© 1991 Virgin Classics Limited

Printed in Germany/Imprimé en Allemagne

VIRGIN CLASSICS LIMITED, LONDON, ENGLAND



COMPACT
disc
DIGITAL AUDIO

DDD

LC 7873

© 1991 The copyright in
this recording is owned
by Virgin Classics Ltd



STEREO VC 7 91436-2

BIEM/
GEMA

MADE IN
GERMANY

TT 66:00

SCHNITKE

1 - 3 String Quartet No. 3

MAHLER/SCHNITKE

4 - 5 Piano Quartet

SCHNITKE

6 - 10 Piano Quintet

BORODIN STRING QUARTET

LUDMILLA BERLINSKY *piano*

(Boosey & Hawkes Music
Publishers Ltd)

ALL RIGHTS OF THE PRODUCER AND OF THE OWNER OF THE WORK REPRODUCED RESERVED • UNAUTHORIZED COPYING, HIRING, LENDING, PUBLIC PERFORMANCE AND BROADCASTING OF THIS RECORD PROHIBITED • ALLE URHEBER-UND LEISTUNGSSCHUTZRECHTE VORBEHALTEN • KEIN VERLEIH, KEINE UNERLAUBTE Vervielfältigung, VERNETzung, AUFföHRUNG, SENDUNG